érudit
www.erudit.org

Article

# « James Rosenquist : temps — espace — mouvement »

André Vigeant

*Vie des Arts*, n° 51, 1968, p. 58-61.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

http://id.erudit.org/iderudit/58234ac

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

*Érudit* est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. *Érudit* offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Document téléchargé le 16 novembre 2015 08:23

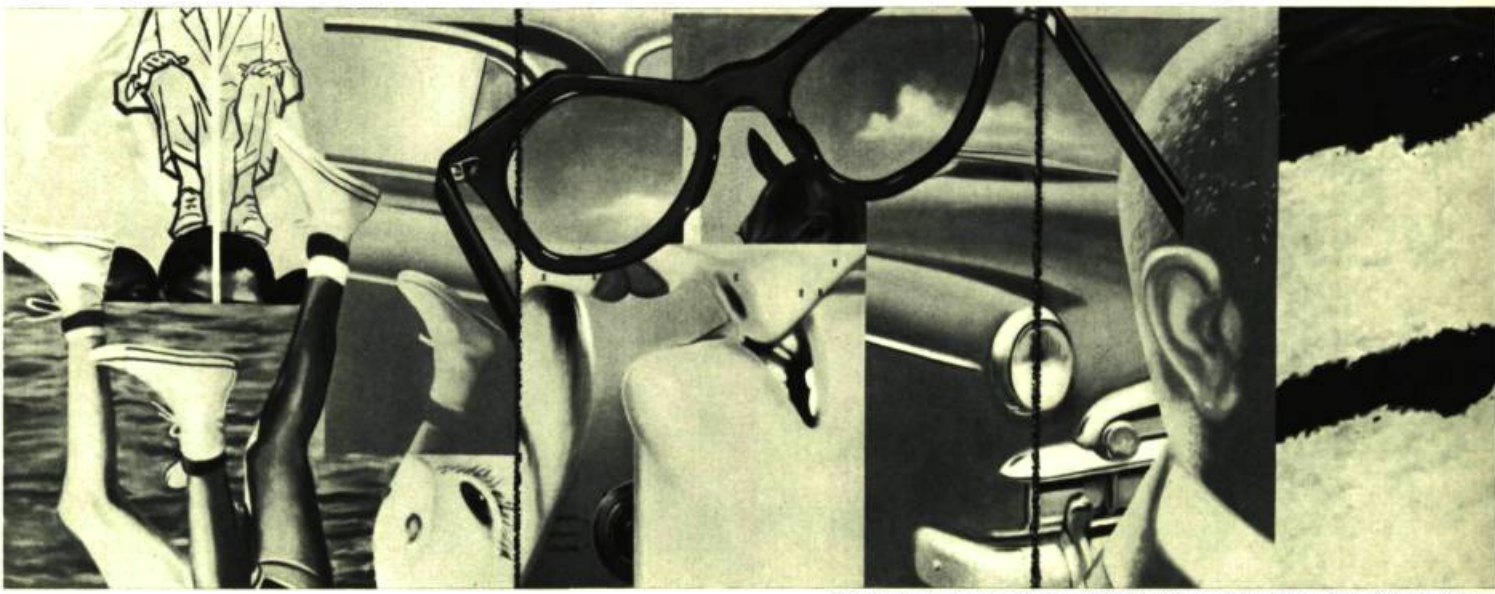
# James Rosenquist

## temps-espace-mouvement

par André Vigeant
de la Galerie nationale du Canada

Des critiques et historiens d'art ont fait du *pop art*, classification à la fois simpliste et englobante, une école d'un nombre d'usagers de l'imagerie banale qui témoignent beaucoup plus d'une similitude d'esprit que de technique. Warhol, Dine, Wesselman et tous les autres ont chacun leurs "manières" bien personnelles. Ils utilisent des images vues et revues, répandues par les moyens de communication de masse (télévision, périodiques, affiches), pour forcer toute une société à réagir au visionnement de leurs œuvres: lettrage publicitaire, bandes dessinées, boîtes de conserve, enfin le répertoire complet. Produit par excellence de cette civilisation dite de la science et de classe intellectuelle. Je crois que la clé de l'œuvre de Rosenquist réside là: une pe sée profondément influencée par la philosophie orientale — l'approche intérieure contenu — se cache derrière cette façade à la mode publicitaire, l'approche visue de la présentation. Il me paraît plus difficile d'établir un rapport étroit entre le spect teur et une œuvre de Rosenquist avec les autres artistes pop, à cause de l'évidence d images employées, et du mode d'emploi.

La publicité et le panneau-réclame n'ont pas donné la toile de grand format. Po les peintres américains c'est, entre autres sources parce qu'il y en a plus d'une,



*Painting for the American Negro, 1962-63. Huile sur toile, 80" x 210" (203,2 x 533,4 c*

la technique, mais qui se manifeste comme nulle autre sur le plan artistique, le *pop art*, et en particulier l'œuvre de Jim Rosenquist, ne peut être apprécié par le spectateur que s'il saisit la dialectique et la dualité de la pensée de l'artiste et de la présentation des pièces. Ces images fracassantes, publiques, de tout repos, superficielles, suscitent des réactions silencieuses, intimes, inquiétantes, profondes.

Rosenquist est bien représenté dans les collections canadiennes. La Galerie nationale du Canada a acquis deux pièces majeures, *Painting for the American Negro* (1962-63) et *Capillary Action II* (1963). *Deep Pile* (1966), *Stellar Structure* (1966) et *Circles of Confusion* (1965-66) font partie de collections particulières à Toronto. La lithographie intitulée *Roll Down* (1965-66) figure à l'inventaire de l'Art Gallery of Ontario. L'exposition de 32 peintures, gravures et sculptures de l'artiste en février dernier à la Galerie nationale était la plus importante rétrospective jamais organisée de ses travaux.

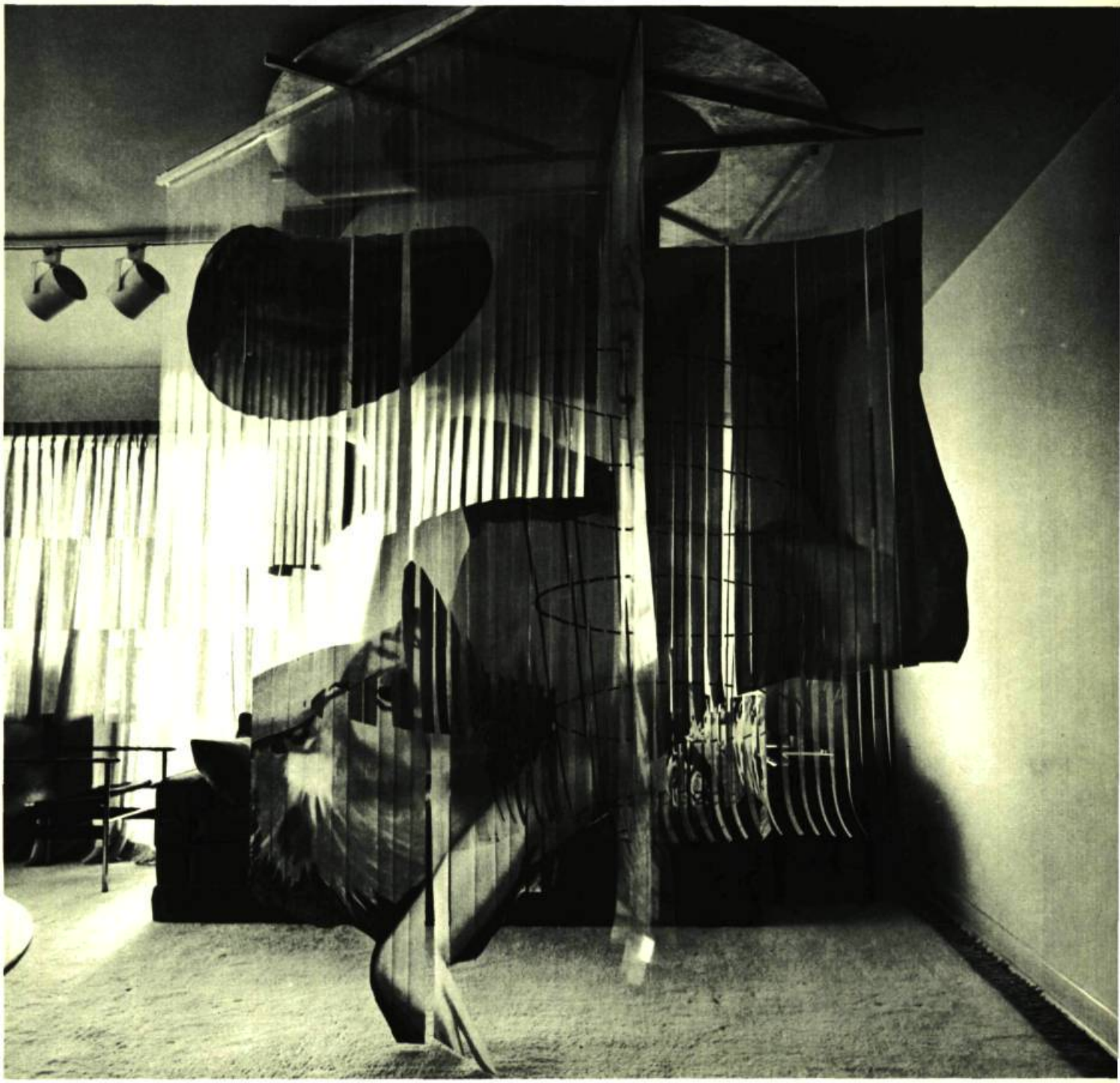
L'artiste avouait, lors de l'inauguration, que c'était pour lui la première occasion de constater une continuité dans son œuvre; ses toiles se vendent habituellement à mesure qu'il les peint et il les perd souvent de vue.

Rosenquist a fait l'apprentissage du langage pictural comme étudiant et peintre d'affiche. On a parlé beaucoup, trop peut-être, de l'influence de cette dernière occupation. Certes la technique y est, même jusqu'à la perfection "académique". Elle n'en demeure pas moins le véhicule de la sensibilité de l'artiste et de ce qu'il veut exprimer. Celui-ci parle souvent d'échange orient-occident: occidentalisation des orientaux, orientalisation des occidentaux. En Amérique, ce phénomène a gagné surtout la côté du cinéma qu'il faut aller chercher des influences; ils ont pu y découvrir des po sibilités et des implications. Les expressionnistes abstraits aussi avaient besoin d'u grande surface pour que leur geste ne soit gêné. La grande toile est à la fois collecti et intime: elle peut être perçue par plusieurs simultanément et, parce qu'elle remplit champ de vision d'un spectateur, lui appartenir en propre. En soufflant l'échelle, l'a tiste joue avec la perception psychologique autant que physique par les taches én mes de couleur, par les gros plans. Il s'agit de participation communautaire et indi duelle. Remplir son œil est le meilleur moyen de saisir une réalité. Combien de fo a-t-on dit à un enfant: "Eloigne-toi de la télé, tu te feras mal aux yeux"? L'enfa apprenait par immersion.

Ce qui me semble le plus important, c'est que l'artiste, par la juxtaposition d éléments les plus disparates où il mêle l'intime au public, le mécanique à la natu l'humain au végétal, impose une nouvelle échelle des valeurs: celle où tous l éléments qui composent notre monde sont sur le même pied d'égalité et affecte également l'équilibre total. C'est un essai vers l'égalité, non vers l'uniformité. Comm une classification par importance est alors impossible, l'ordre du monde est sa directement sans l'intermédiaire de l'ordre des mots qui le trahit toujours: autre invit tion à la participation. Quand Rosenquist décrit le Japonais typique comme un êt réservé en apparence mais bouillant à l'intérieur, on sent bien qu'il trace un autop trait et qu'il le fait en toute simplicité. Je crois que c'est dans cet esprit qu'il ne sig pas ses toiles, refusant le côté vedette; cependant ses outils y figurent, dans *Nom* de 1963 (Vie des Arts, No 36, page 36). Il expose des faits sans agressivité ni ant

mes ROSENQUIST. Look Alive. 1961. Huile sur toile avec miroir. 67'' x 58½'' (170,2 x 148,6 cm). Collection Famille Harry N. Abrams, New York.

*Stellar Structure. 1966. Huile sur mylar. 70" x 72" x 72" (177,8 x 182,9 x 182,9 cm). Collection M. et Mme Roger Davidson.*



gonisme, sans défaitisme ni acceptation bête, mais avec cette assurance que procure la sagesse. Rosenquist ne veut pas offenser son interlocuteur; si ce dernier ne partage pas son point de vue, il ne l'arrosera pas de napalm ou de bombes à billes. Il n'a pas besoin de l'accord ou du désaccord du spectateur. Pourtant, il est lui-même impliqué: il a contribué au programme de C.O.R.E. (Congress on Racial Equality).

Rosenquist déteste le manque de naturel et d'honnêteté, le pseudo, la frime. Dans *Painting for the American Negro,* on retrouve le gâteau à la vanille avec glaçage au chocolat, les verres teintés qui enfument le paysage, la lentille polaroid avec ajustement pour rendre à volonté le sujet plus pâle ou plus foncé. Cette pièce, maintenant dans une collection canadienne, n'a certes rien perdu de son à-propos pour avoir franchi la frontière vers le nord.

Les images différentes juxtaposées sur la toile en composent le sujet. Le spectat ne doit pas s'ingénier à reconnaître les uns à la suite des autres les éléments réu s'imaginer avoir vidé la toile de son sens et passer à une autre œuvre. Il doit décou le nouveau sujet, c'est-à-dire les relations qui surgissent par la juxtaposition images diverses. Ce rassemblement d'images peut représenter le fouillis des sollic tions qui assaillent notre esprit par l'entremise d'images publicitaires dont nous n souvenons en partie ou perçues lorsque nous sommes en mouvement, à l'appro d'une ville par exemple, où l'on nous invite à manger à tel restaurant, à faire le ple tel poste d'essence ou à porter telle marque de sous-vêtement.

L'iconographie de Rosenquist a ses leitmotive: l'automobile, la femme, la nou ture sont des thèmes traités plus souvent que les autres comme des objets de gra

production pour grande consommation ou pour remplacer des objets inaccessibles. Des formes dures côtoyent des formes plus sensuelles. La sensualité envahit les tableaux par l'entremise de formes aux contours arrondis et aux dégradés savants, détails de visages servant de fond, ou jambes constituant l'élément principal. L'angle de vue devient complice, dévoilant des moments intimes. L'exploitation de la sensualité est moins apparente que celle d'autres sujets mais certes plus efficace à cause de cela. L'artificialité des sourires congelés, des mains manucurées anonymes, des dentitions parfaites manufacturées qui font de la femme une commodité nous font apprécier par l'absurde les sourires vrais, les mains expressives et les dents même un peu jaunies, du moins la femme-femme.

Le pavillon américain à l'Expo 67 montrait une toile géante (33 pieds de haut) de Rosenquist, *Fire Pole* (Vie des Arts, No 48, page 42). L'artiste a dit que cette toile avait un rapport avec les événements du Viet-Nam. On y voit les pieds d'un pompier glissant le long du traditionnel poteau chrômé, mais la tête du sauveteur et l'endroit où il va aboutir sont cachés. Qui est-il? Le champion de la liberté ou l'agresseur? Où va-t-il? Défendre la "bonne cause" ou protéger des milliards investis? A chacun de débrouiller la situation, donc force nous est d'y penser, alors même que tout un système bien rodé et que mille opinions diverses en embrouillent l'issue. Réquisitoire pour l'honnêteté et la franchise: que le personnage s'identifie, qu'il définisse l'action dans laquelle il est engagé. Il fait le procès de tout un peuple, de l'humanité entière. Et même là, comment en être sûr que l'artiste ne nous l'impose pas de force? On peut échafauder un exposé équivalent pour chaque pièce.

Ce serait une erreur de ne voir dans l'œuvre de Rosenquist qu'un commentaire social. Sa production ne releverait alors que de l'inventaire du chroniqueur. Or, il est préoccupé par l'espace, indissociable de son usage de la couleur, de la notion de temps et de mouvement. Il met toutes les techniques à l'épreuve dans cette investigation. Il lie l'idée d'espace au concept de l'environnement, qu'il exploite physiquement par la toile de grandes dimensions et psychologiquement par l'utilisation de couleurs et d'images appropriées. *F-111* de 1965, toile de 86 pieds de long, couvre les quatre murs d'une pièce, entoure complètement le spectateur et le plonge dans l'atmosphère déterminée par le peintre. Il peut même alors se passer du grand format et atteindre son but car l'action est lancée. En variant l'angle de vue pour chaque image du tableau: vues de face, de trois-quarts, à l'envers, en plongée, il disperse le spectateur simultanément à divers endroits qui font ressentir à ce dernier l'espace comme une expérience réellement physique.

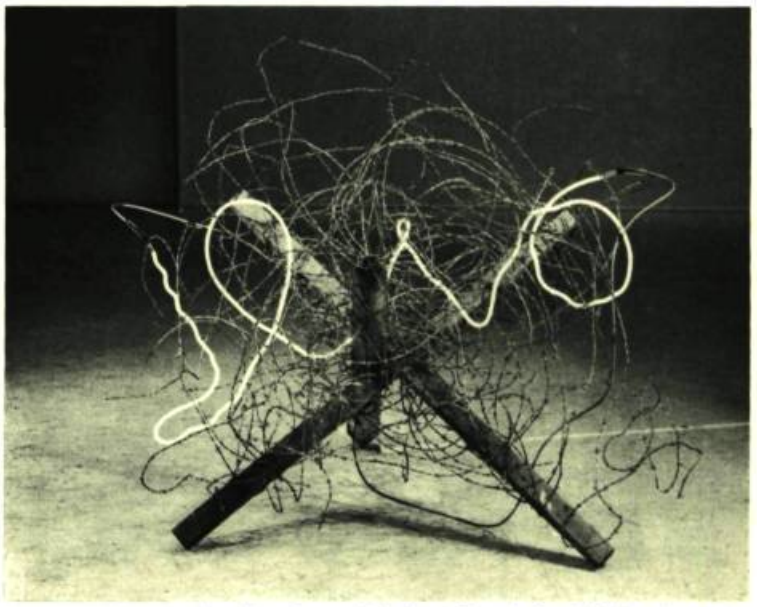
L'artiste projette quelquefois des parties en avant de la surface du tableau. Elles apparaissent tantôt en relief, tantôt elles semblent réintégrer le plan de la toile. Il affirme et nie à la fois, par des moyens picturaux, la notion d'espace en profondeur. *Capillary Action I* (1962) illustre ce point. Le même phénomène — la disparition ou le refus d'une dimension — se reproduit dans l'exploration des trois dimensions. *Capillary Action II*, avec la présence d'un arbre véritable, de la lumière au néon, de parties en projection, se présente comme une œuvre en deux dimensions qui doit être vue de face. Par contre, *Tumbleweed* (1963) constitue un usage formidable de la lumière qui accentue, avec l'opposition entre la masse des pièces de bois et le fil barbelé, l'accaparement d'un espace beaucoup plus étendu que celui défini par les strictes dimensions physiques de la sculpture. Cette recherche dans le domaine spatial l'amena rarement plus loin que dans *He Swallowed the Chain* (1963), où des pièces de toile brute, de toile peinte, de plastique peint à la manière expressionniste sont reliées par des ficelles à un noyau central et de celui-ci à une tige de bambou placée verticalement en avant de la toile.

*Stellar Structure* innove et ouvre une dimension toute nouvelle à l'artiste. Il y traite du mouvement réel: la pièce est faite de bandes de Mylar, sur lesquelles les images sont peintes, disposées sur plusieurs plans qui se coupent. Les mouvements de l'air suffisent à animer les bandelettes et à faire vibrer l'ensemble. Le spectateur peut pénétrer dans la structure, devenir un élément additionnel, aléatoire, et faire vivre la pièce. L'artiste comble ainsi le fossé entre l'art et la vie, en permettant l'entrée d'un participant vivant qui vient modifier son œuvre. Il confère à l'espace la densité. Il poursuit cette veine dans *Forest Ranger* (1967), installé au Palais Grassi à Venise en 1967. Les dimensions de cette pièce sont si imposantes qu'il est difficile de se promener autour d'elle. Ce n'est qu'en y pénétrant que se révèle la multiplication de l'espace, par la transparence, la superposition, la découverte active des plans et de leurs images. Le spectateur ne suit pas un parcours tracé mais il erre là où il est poussé à aller. Tout le sens de la vue perçoit et ressent l'œuvre: le point de vision central et, tout aussi importante, la vision périphérique. Le sens du toucher vient ajouter à la sensation visuelle, par le frôlement des bandelettes qu'il faut écarter pour circuler.

La couleur joue le rôle de catalyseur, accentuant ou détruisant l'effet de l'espace ou d'autres couleurs. Les jambes de l'homme dans *Untitled* (1962) aux tons délavés, bondissent vers l'avant alors qu'il existe dans le tableau des éléments plus vivement colorés. Rosenquist ne respecte pas les proportions, telles que nous les avons établies dans notre esprit, entre les images qui composent ses ensembles. Ceci renforcit la notion de l'espace et oblige le spectateur à un nouvel examen des notions acquises. Comme le visionnement du tableau dure, car l'itinéraire que l'œil doit suivre pour tout le posséder est relativement long, l'artiste introduit la notion de temps qui devient celui de la participation active qui rend impossible d'abstraire les parties du tout: c'est un tour de force de pouvoir réussir ceci dans une toile comme *F-111*.

Pour tracer succinctement l'évolution de Rosenquist après qu'il eût adopté le nouveau réalisme et ses images, il faut dire que les stades de cette évolution ne sont pas imperméables et que des caractères voyagent de l'un à l'autre. De plus, il revient périodiquement à des œuvres tridimensionnelles. Ses premières toiles tendent vers la monochromie, du blanc au noir, en passant par toute la gamme des gris. Il introduit des couleurs à peine perceptibles, comme sur les doigts des gants et des mains de *Flower Garden* (1961) ou autour du visage féminin de *The Light That Won't Fail II* de la même année, qui ajoutent un côté insolite à une atmosphère déjà dramatique. La disposition des images dans des cadres géométriques placés côte à côte est encore rigide. Puis, ces images seront débarrassées de leurs cadres et elles évolueront librement non seulement juxtaposées mais aussi superposées, comme dans *The Lines Were Deeply Etched On the Map of her Face* (1962). Les tableaux se colorent ensuite de plus en plus vivement; jamais cette explosion de couleur ne deviendra cependant agressive.

A l'instar d'autres artistes de la même école, Rosenquist utilise des objets dans ses œuvres et mieux que quiconque il sait amalgamer le "ready-made" à l'objet trouvé et à l'objet peint. Dans *Director* (1964), une chaise est placée devant la toile et peinte de façon à disparaître si le spectateur la visionne d'un point précis où les couleurs de la chaise coïncident avec celles de la toile. Cette apparition-disparition déplace l'œuvre entre la surface de la toile et le spectateur: elle décrit un espace variable et indéfini. Depuis 1966, Rosenquist abandonne les images multiples, limitant son sujet à un seul élément, dont le grossissement et la prise de vue compliquent l'identification dans certain cas. *Deep Pile* et *Waco* (1966) sont de cette veine, ainsi que *Fire Pole* dont il a déjà été question.



*Tumbleweed. Fil barbelé plaqué chromé et procédés divers. Collection Castelli Gallery, New York.*

Que retirer de tout ceci? D'abord que Rosenquist, en s'attaquant aux canons établis, repousse les frontières de l'art. Il présente une œuvre plastique approfondie par des expériences sans cesse renouvelées. Il adresse une invitation pressante à se défaire des préjugés en envisageant le présent tel qu'il est; qu'on le refuse, par le retour à des valeurs dépassées, ou non, c'est avec ce présent que l'on pourra mieux se réaliser en participant à l'ordre du monde. Un double but est atteint par ces images-couleurs sur le plan psychophysique. Les œuvres de Rosenquist sont comme les anecdotes qu'il raconte en réponse aux questions qu'on lui adresse. Leur à-propos apparaît quand on y met le même effort que l'artiste.